

PIERLUIGI PIETRICOLA

*L'eroe nel salotto. Studio sulla figura e il ruolo del reduce  
nel teatro di Alberto Savinio*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PIERLUIGI PIETRICOLA

*L'eroe nel salotto. Studio sulla figura e il ruolo del reduce  
nel teatro di Alberto Savinio*

Leonardo Sciascia affermò che Savinio era per il regime fascista uno scrittore pericoloso, perché si percepiva immediatamente che v'era molto altro al di là della semplice lettera. Quel "molto altro" che con enorme difficoltà un censore zelante sarebbe riuscito ad arrestare.

Dovendo parlare della figura del reduce nella letteratura e nel teatro a cavallo fra le due Guerre Mondiali, l'attenzione si è fermata sul buon Nivasio Dolcemare – pseudonimo col quale Savinio nomò se stesso in moltissimi suoi testi autobiografici. Ma cosa scegliere fra i tanti capolavori? Ho pensato un po', e la scelta è poi caduta su *Alceste di Samuele*. In questo testo teatrale si rinarra il mito di Alceste, della sua morte e del suo ritorno; tutto trasposto nei terribili giorni della Seconda Guerra Mondiale ai tempi della promulgazione delle leggi razziali contro il popolo ebraico.

Tremendo si rivelerà il ritorno di Teresa Goetz – l'Alceste saviniana: esso mostrerà la nefandezza del mondo borghese, le sue ipocrisie, i suoi perbenismi, la morale d'accatto cui ogni gesto o azione si conforma per timore di venir giudicati diversi – e come risuonano le parole di Brancati di un suo pristino saggio in cui ebbe a scrivere: «Il borghese sa che, nel mondo, esiste qualcosa di cui egli non deve tener conto: l'immensità, l'infinito».

Non è così che la pensa la moderna Alceste. Forse, ragionandoci meglio, neppure quella primeva era della stessa opinione.

In quest'analisi del testo teatrale più noto e più bello di Savinio – assieme a *Capitano Ulisse* – oltre ai concetti si baderà alle immagini, alle caratterizzazioni dei personaggi, al loro ruolo e alle posizioni in scena; perché analizzare il teatro è cosa ben diversa dall'interpretare una pagina letteraria: vuol dire far rivivere, se si riesce, l'unicità fuggitiva propria di quel castello di sabbia che è lo spettacolo.

In questa lettura, o rilettura, di *Alceste di Samuele*, si scoprirà come terribile possa essere il ritorno da parte di chi con ansia lo attende, e quanto poco consolatorio sia il ruolo dell'eroe se lo si sottrae dall'ipocrita patina posta sulla sua figura dal mondo borghese.

1. *Alceste di Samuele*, commedia a metà strada tra il genere teatrale e quello letterario, è intessuta di molteplici trame, ognuna delle quali si intreccia con quella vicina così da formare un'opera complessa, difficile da analizzare punto per punto e comprenderla abbandonandosi al piacere della narrazione critica.

Come procedere allora?

Spesso, quando ci si risveglia da un sogno, non sempre lo si ricorda con chiarezza e dovizia di particolari; le immagini oniriche non restano impresse nella nostra memoria, ma nonostante questo siamo perfettamente in grado di ricordare quello che abbiamo sognato. Lo ricordiamo grazie a sembianze e a suggestioni che il sogno ci ha suggerito, che ci sono rimaste impresse. Attraverso questo insieme di ricordi emotivi, siamo in grado di ricostruire il sogno sognato e dipingerlo dandogli una forma, una nostra personalissima forma, dettata più dall'«io» che dal sogno vero e proprio.

Il modo più giusto, quindi, per parlare di *Alceste di Samuele* credo che sia mediante il procedimento della «rêverie», che altro non è se non una forma di coscienza immaginativa che «rielaborando emozioni, ricordi, visioni, crea un mondo nuovo, un mondo che costituisce il

personale universo fantastico di ciascun individuo”<sup>1</sup>. Non più un racconto lineare, ma una serie di frammenti sui quali ci si soffermerà più o meno a lungo. Frammenti di dialoghi, di scene, di situazioni, brevi ritratti di personaggi, che messi insieme daranno un'immagine complessiva di *Alceste di Samuele*.

Una *réverie* su *Alceste di Samuele* non può non prendere le mosse da questa domanda: si tratta di un'opera teatrale o no? Più che altro di un testo destinato più alla stampa che messinscena: parole di Buzzati. A ragione lo diceva, e di sicuro, oltre che per la veridicità della cosa, anche per via delle numerose pagine che questo testo contiene, pagine piene, ricche, stracolme di elementi che teatrali non sono: lunghi e interminabili dialoghi, situazioni che invece di dare significato all'azione scenica la rallentano, riflessioni che sembrano elzeviri invece che monologhi scritti per essere recitati. Non a caso è lo stesso Savinio, in una lettera scritta a Lamberto Picasso, ad incitare tagli da operare sul testo: «Questa è la stesura integrale e lunghissima. Così come sarà presentata in libro, ma come non può esser presentata sulla scena... Avrei fatto io stesso la riduzione... preferisco che la riduzione la faccia lei. Io sono l'autore e mi sento legato. Lei è più libero e opererà con maggior sicurezza”<sup>2</sup>.

Da quanto detto sembra che *Alceste di Samuele* sia stata concepita come un'opera destinata interamente al teatro, se non altro nelle intenzioni di Savinio, pur riconoscendone il limite dell'eccessiva lunghezza per essere un copione. Si può essere d'accordo? In linea di massima sì, se a metterci in sospetto non concorresse lo stile delle didascalie.

Citiamone una a titolo di esempio: «La Sala è illuminata. Passerella di legno tra platea e palcoscenico, come alle prove nei teatri lirici. Le maschere guidano gli spettatori ai loro posti. All'ora indicata per l'inizio dello spettacolo, risuona la voce dell'*ALTOPARLANTE*”<sup>3</sup>. Questa didascalia non fornisce indicazioni circa la scenografia, l'entrata degli attori e le posizioni che dovranno prendere una volta fatto il loro ingresso in scena. Al contrario descrive una situazione: una platea con persone che stanno aspettando l'inizio dello spettacolo, dove ogni tanto si vedono le maschere che accompagnano gli spettatori al loro posto, e dove a un certo punto la voce dell'altoparlante risuona quando la rappresentazione sta per avere inizio. Più che una didascalia è una breve descrizione che ci fornisce l'immagine di un determinato istante, di un'atmosfera che si respira all'interno di un teatro prima della recita.

Scorrendo qualche pagina se ne trova un'altra molto breve, alla quale si rischia di non badare. Si riferisce al personaggio dell'Autore che è appena entrato in scena: «Ora l'Autore è alla vista di tutti. Gli Spettatori commentano”<sup>4</sup>, e seguono i commenti del pubblico. Anche in questo caso la didascalia ha abbandonato la sua funzione tradizionale a favore di una descrizione di tipo letterario.

*Alceste di Samuele* un testo teatrale? Non esattamente. Per pignoleria la si potrebbe definire un testo che racconta la storia di una recita, e per raccontarci questa storia utilizza una scrittura drammatica, con battute e repliche, lasciando alle didascalie il compito della descrizione.

Se un regista decidesse di mettere in scena *Alceste di Samuele* dovrebbe preoccuparsi innanzitutto della storia che vorrebbe mostrare al pubblico: la storia di Alceste (la seconda Alceste) o la storia della sua rappresentazione? Senza dubbio la vicenda di Teresa Goerz e del marito ha la sua importanza, è la parte più importante dell'intera opera, ma anche il lato pirandelliano (quello del teatro nel teatro) di questa commedia non va trascurato. Quindi questo ipotetico regista dovrà fare i conti con i lunghi monologhi, con gli elzeviri che Savinio mette in bocca a se stesso, con alcune situazioni che si potrebbero tranquillamente tagliare o almeno rendere più brevi. Per esempio tutta la prima parte della commedia, dove un altoparlante

<sup>1</sup> Citazione tratta dall'introduzione di A. Nicastrì a A. M. Ripellino, *I sogni dell'orologio*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, XXXV.

<sup>2</sup> Citazione tratta dalla nota di A. Tinterri ad *Alceste di Samuele* in *Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991, 314-15.

<sup>3</sup> Ivi, 15.

<sup>4</sup> Ivi, 18.

interloquisce con lo spettatore spiegandogli che cosa sia il teatro, può tranquillamente essere tagliata in quanto utile alla versione stampata ma non a quella scenica, che in quest'ultimo caso potrebbe iniziare con una voce fuori campo (quella dell'Autore) che racconta l'episodio che gli ha dato lo spunto per scrivere *Alcesti di Samuele*.

2. Savinio ha iniziato la stesura definitiva di *Alcesti di Samuele* il 4 luglio del 1948. In quell'anno l'Europa era appena uscita fuori dall'inutile strage della Seconda Guerra Mondiale: aveva attraversato le follie del nazismo, del fascismo, dei bombardamenti degli alleati, e dopo sei anni di morte e di sangue, di deportazioni in campi di concentramento, di sirene che suonavano annunciando un imminente attacco, si avviava alla ricostruzione.

La prima intuizione dell'opera risale al 1942, in autunno. In quel periodo Savinio lavorava per una rivista romana in qualità di critico musicale. Un giorno andò ad assistere alle prove di un'opera di Alban Berg: *Wozzeck*. Quando in sala vennero riaccese le luci, l'attenzione di Savinio si concentrò su di un signore la cui fisionomia gli apparve singolare. «E' il dottor Schlee, direttore delle Edizioni Universali di Vienna. E' l'editore di Alban Berg ed è venuto a Roma per assistere alle prove del *Wozzeck*»<sup>5</sup>.

Tale dottor Schlee era sposato con una donna ebrea. Quando vennero introdotte le leggi razziali ad opera del regime nazista, a Schlee fu intimato di divorziare se non avesse voluto perdere il suo posto di direttore delle Edizioni Universali di Vienna. La moglie di Schlee, per evitare al marito di vivere in una situazione imbarazzante oltre che inquietante, decise di uccidersi così da trarlo d'impaccio.

Saputa questa storia a Savinio balenò davanti agli occhi la figura di Alcesti, moglie di Admeto, che diede la vita per il suo amatissimo sposo. Affascinato da questa immagine decise di scrivere un'opera interamente a lei dedicata.

In mezzo alle persecuzioni inenarrabili di cui furono vittime gli ebrei in questi ultimi anni, brillano alti e luminosi alcuni esempi. Per un ritorno ammonitore di memoria io penso e ripenso al mio amico Formiggini... Quando l'asservimento al nazismo costrinse i fascisti ad applicare anche in Italia le inique leggi razziali, il mio amico Formiggini partì da Roma e fece ritorno alla sua Modena nativa, salì in cima alla Ghirlandina e, di lassù, lanciando un grido immenso come per riassumere in quello tutto il fiato di vita che ancora gli rimaneva dentro, si buttò a nuoto nell'eternità. Ma l'atto di Formiggini non era un atto disperato: era un atto esemplare, un monito. Sperava Formiggini che il suo sacrificio placasse la belva, alleggerisse la sorte dei suoi fratelli<sup>6</sup>.

Ma quel grido chi l'udì? Quando la macchia di sangue ai piedi della Ghirlandina fu portata via con acqua e segatura, il nome del mio amico Formiggini nessuno osò più pronunciarlo<sup>7</sup>.

*Alcesti di Samuele* inizia con l'Altoparlante il quale intima allo Spettatore di accomodarsi perché lo spettacolo sta per avere inizio, ma quest'ultimo gli risponde che le luci in sala sono ancora accese e che la rappresentazione ancora non è cominciata.

Le prime pagine di *Alcesti di Samuele* sono riflessioni sulla natura del teatro e su che cosa sia il teatro.

Il teatro è sempre spettacolo. È tutto in spettacolo. È tutto spettacolo<sup>8</sup>.

Wagner non ha capito niente di teatro, limitando lo spettacolo alla scena. Il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> A. SAVINIO, "Alcesti seconda", in *Scritti dispersi 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, 448.

<sup>6</sup> Ivi, 449.

<sup>7</sup> Ivi, 54.

<sup>8</sup> Ivi, 15.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

La natura è il modello. L'uomo imita il modello. Se il modello cambia, cambiano anche le imitazioni. E il modello è cambiato. La natura oggi è diversa da come era al tempo di Aristotele, da come era al tempo di Erasmo, da come era al tempo di Goethe. Se oggi il teatro non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori è perché la natura stessa non si divide più in scena e sala, in attori e spettatori. Scena è tutto, attori siamo tutti<sup>10</sup>.

Poi, qui, nel teatro stesso, nuova trasformazione, e altrettanto profonda, da sala a palcoscenico. Il palcoscenico stacca la tragedia dell'uomo dal tempo che cancella, risana, purifica; la conserva dentro un'incorrutibile matrice, la ripresenta ogni volta all'uomo nel suo stato originario: tragico. Anche quella che più accanitamente, più disperatamente l'uomo cerca di annullare. Il teatro ci ridà, in figure e suoni, quella spaventosa ricostituzione di noi stessi, che la coscienza sa appena rievocare, e senza figure né suoni. Il teatro è la nostra coscienza plastica. La nostra coscienza parlante. Difficilissima da sopportare<sup>11</sup>.

Savinio non voleva che il gesto della moglie di Schlee (nella commedia *Teresa Goerz*) venisse dimenticato e spazzato via con acqua e segatura come successe nel caso dell'amico Formiggini. Voleva che il suo gesto fosse ricordato, e per questo raccontò la storia di Schlee e di sua moglie ambientandola in teatro, luogo nel quale all'uomo vengono riproposte le tragedie passate ma sempre presenti e attuali.

Arrivando a volo d'uccello al momento dell'arrivo dell'ex presidente degli Stati Uniti d'America, Roosevelt, troviamo un'altra affermazione riguardante il teatro: «Lei è qui nel teatro [dice l'Autore a Roosevelt]... È nel luogo che corregge quello che è sbagliato, completa quello che è incompleto. Il teatro è come i sogni. I sogni attuano quello che da svegli non possiamo attuare»<sup>12</sup>.

Altra funzione del teatro: oltre ad essere il luogo ideale dove si conserva il ricordo di gesta esemplari, è anche il luogo dove tutto trova un senso e dove ognuno porta a termine il proprio compito.

La vicenda della famiglia Goerz viene vissuta sul palcoscenico senza alcuna intromissione (eccezion fatta per l'Autore). Il pubblico non ricopre alcun ruolo all'interno di questa tragica rappresentazione. Se lo Spettatore di *Capitano Ulisse* era invadente, saliva sul palcoscenico, interloquiva con i personaggi, conosceva la famiglia del protagonista col quale, alla fine, cenerà insieme, il pubblico che assiste alla tragedia di Paul (il dottor Schlee) e Teresa Goerz è relegato in platea, immobile e silente.

Dopo il dialogo con l'Altoperante e alcune esclamazioni all'entrata dell'Autore in scena, gli Spettatori lentamente dileguano nel buio; i personaggi nemmeno si accorgono di loro.

3. Di cosa parla *Alceste di Samuele*? Da quel poco che è stato detto sembra la storia di un suicidio. Ma bisogna leggere tra le righe, sbirciare tra le maglie intrecciate di questo tessuto per capire qualcosa in più.

Paul Goerz riceve una telefonata dal ministero: lo hanno convocato per comunicazioni urgenti. Sua moglie gli ha passato la telefonata ma sostanzialmente già sapeva di cosa si trattava: quella telefonata la attendeva, sapeva che prima o poi sarebbe arrivata.

O divorziare o dimettersi: queste le soluzioni proposte a Paul. Ma Teresa intravede un'altra soluzione: il suicidio.

In *Alceste di Samuele* la morte non si colora di tinte tragiche, e questo per due motivi: prima di tutto perché Teresa sceglie per se stessa una morte dolce e priva di sofferenze gettandosi nel fiume (così crede); e poi perché la morte viene vista come il solo mezzo per poter affermare la propria libertà e se stessi in quanto persone.

---

<sup>10</sup> Ivi, 15-16.

<sup>11</sup> Ivi, 16-17.

<sup>12</sup> Ivi, 78.

È la sola strada che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? Perché andarmene bisogna. *Sennò è la morte per me*; e anche per te, mio povero Paul – mio povero “innocente”! Come attraversare questo enorme cerchio di terra, pieno di Gauleiter, di Gestapo, di SS? La ferrovia no, perché le stazioni sono guardate. L’aeroplano no, perché gli aeroporti sono guardati. Non rimane che il fiume. Sul fiume nessuno mi cercherà, nessuno mi fermerà. E il fiume va, cammina, traversa il cerchio di terra, si lascia indietro Gauleiter, Gestapo, SS. Passa in altri paesi, arriva al mare, entra nel mare... Paul! Mio caro Paul! Quando tu avrai finito di leggere questa lettera, io avrò raggiunto finalmente quello che ho sempre desiderato, e che finché stavo in questa terra soffocata dalla terra non potevo avere<sup>13</sup>: la libertà.

Per Teresa morire significa vivere nella Germania nazista. La sua decisione di suicidarsi non è stata dettata dalla telefonata, ma da una sua precisa volontà di reazione al nazismo. Non ha intenzione di ripensarci, di tornare sui suoi passi. Forse se il marito le andasse incontro per non permetterle di uccidersi sarebbe anche pronta a cambiare idea. Ma il desiderio di affermarsi in quanto persona e in quanto ebrea ha la precedenza su ogni cosa. Ed ecco perché vieta al marito di correrle incontro.

Tu, qui, a un tratto, la tua faccia, i tuoi occhi, le tue mani, saresti un sasso in una tela di ragno. E alla mia tela di ragno io ci tengo... Questo mio capolavoro, per di più, non rimarrà sconosciuto... Me, eroina, la tua sola presenza tornerebbe a fare di me uno straccio di donnetta... Io sono ebrea<sup>14</sup>.

Io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che “libera se stessa”, che “salva se stessa”... Io non affronto la morte: mi affido alla morte, mi affido a un’amica<sup>15</sup>.

Quando nel terzo atto Teresa resuscita riprendendo sembianze umane, passando attraverso il suo ritratto ci si aspetterebbe di vedere una donna contenta, felice di aver ritrovato la sua famiglia, il suo uomo, i suoi figli. E invece, proprio perché considera la morte come un’amica benevola che le ha fatto il dono della libertà, guarda tutti con orrore.

L’orrore che costoro fanno a me non se lo immaginano neppure<sup>16</sup>.

Del resto, perché capire? Quale dovere ho io di far capire?... Far capire a coloro che a me hanno fatto il male peggiore? A coloro che, per soddisfare i loro miserabili sentimenti, mi hanno strappata a una felicità di cui nessuno fra le loro migliaia di aggettivi può dare una sia pur lontanissima idea? Perché mi sono liberata dai nazisti? Perché... Per capitare finalmente nelle mani cenciose di costoro. Che risultato! Egoismo, questo di costoro, che non ha neppure la sincerità dell’odio, la schiettezza della crudeltà. Egoismo involtato, come il prosciutto dentro l’involto, dentro affetti lacrimosi, dentro un amore singhiozzante... O miseria!<sup>17</sup>.

*Alceste di Samuele* è la storia di una donna ebrea che vive all’epoca della Germania nazista e che trova nella morte l’unico modo per affermare la sua libertà di persona. Questa la ragione per la quale Teresa Goertz si è buttata nel fiume: per uscire da una nazione soffocata tra strisce di terra che non lasciano respirare aria di libertà.

Questa la ragione per cui Teresa si è buttata nel fiume: per passare valli e fuggire senza la paura, il timore, il terrore di imbattersi in un posto di blocco nazista e vedere vanificato il suo sogno, la sua speranza di fuga. Questa la ragione per cui Teresa si è buttata nel fiume: per

<sup>13</sup> Ivi, 48-49, corsivo nostro.

<sup>14</sup> Ivi, 60-61.

<sup>15</sup> Ivi, 56.

<sup>16</sup> Ivi, 167.

<sup>17</sup> Ivi, 171.

raggiungere il mare, e se fosse possibile l'oceano: il manto d'acqua che per eccellenza si estende all'infinito.

L'unico manto d'acqua che invece raggiungerà sarà il Mar Nero. «Avrei preferito un altro fiume. Non che l'Isar non sia un bel fiume. E' giovane, fresco, pulito. Ma l'Isar si getta nel Danubio, e il Danubio sfocia nel Mar Nero, e il Mar Nero è un mare chiuso. Anche là troppa terra intorno. Avrei preferito il Mediterraneo, meglio ancora l'Oceano»<sup>18</sup>.

Io, in fondo, sono morta per *volontà di essere*. L'effetto più vile di questi regimi totalitari, è che negano all'uomo di essere... E se qualcuno, per sua fortuna, riesce a tener fuori la testa da quest'asfissia dell'essere che sono i regimi totalitari, o diventa pazzo, o fa qualunque cosa per *essere*. Io scelsi la cosa più d'effetto: morire. Morire per essere<sup>19</sup>.

Questa la ragione per cui Teresa si è buttata nel fiume.

#### 4. Sovente, tra le pagine di Savinio, ritorna il tema della morte. Ma come la intende?

È la liberazione da tutte le minacce, da tutti i pericoli: nella morte ci si "rifugia" come una volta nelle chiese, e quando tutte le altre vie sono chiuse rimane ancor aperta questa via per eccellenza: la morte. È la purificazione di tutte le macchie. È la conoscenza di ciò che ignoravamo... E' là che io vedrò o rivedrò gli uomini e le cose, tutti gli uomini e tutte le cose che sono e sono stati... anche le differenze, le diversità, le ottusità, la morte le fa sparire; e tutto e tutti unisce e riunisce; e per questo è assurdo pensare i morti divisi in colpevoli puniti e innocenti ricompensati, quando si sa che la morte scioglie quello che noi chiamiamo male, cancella quello che noi chiamiamo peccato, risolve quel dualismo da noi inventato di corpo e anima, fonde tutto ciò che è vissuto in una... La morte dunque sarebbe essa pure una condizione familiare? la più familiare delle condizioni?... Colpito dalle mie proprie armi! Dopo aver gettato il mio dispregio su coloro che non sanno vivere fuori delle condizioni familiari, ecco che io stesso incorro nell'elogio della più «familiare» delle condizioni. Ma quanto maestosa questa condizione familiare! Di là da essa nulla più è, e invano la nostra scaltrezza si studia di scoprire anche nella morte qualche passaggio segreto. *Hic manes* e uomo volevi una meta? Eccola<sup>20</sup>.

Savinio non vedeva nella morte la fine di ogni cosa, l'annullamento dell'essere, un'inarrestabile caduta nell'oblio del fiume Lete. Al contrario interpretava la morte come l'attimo che elimina le differenze sociali e morali, che monda l'uomo (e quindi l'umanità intera) delle sozzure di cui è intriso.

Anche in *Alceste di Samuele* la morte fa capolino, e fin dal primo atto. Non è lei in persona, ma un ambasciatore che manda per annunciare la sua presenza. È Teresa a vederlo, prima di compiere il suo gesto.

Si tratta di un individuo privo di volto, vestito da sciatore e con un cappello dalla visiera abbassata. Non si sa come sia entrato in casa. Fissa Teresa con i suoi occhi invisibili, con la sua faccia senza naso, senza occhi e senza bocca. Suo compito è quello di aiutare le vittime a morire, attimo solenne al quale ci si deve preparare. «Problema di saper morire: il più importante di tutti perché è il problema ultimo e che dà il passaggio»<sup>21</sup>

Ma Teresa lo manda via. Considera tutto ciò un insulto essendo lei stessa ad aver deciso di morire. «Se ne vada. Non so che farmene di lei. Se lei è al corrente della mia decisione e dell'atto che sto per compiere, saprà pure che questa decisione io l'ho presa da me e non ho bisogno d'aiuti. Lo dica pure a colei che l'ha mandato»<sup>22</sup>. L'emissario allora indietreggia

<sup>18</sup> Ivi, 55.

<sup>19</sup> Ivi, 168-169.

<sup>20</sup> A. SAVINIO, *Prefazione a Casa «La Vita»*, 202-03.

<sup>21</sup> Ivi, 201.

<sup>22</sup> Ivi, 58-59.

fermandosi su ogni soglia e appoggiando la sua mano senza dita allo stipite di ogni porta sui quali lascia un'impronta.

La morte farà il suo ingresso di persona quando Teresa tornerà in vita. È una presenza invisibile, che solo la moglie di Paul riesce a vedere. «È qui. La nostra grande compagna. La nostra altissima signora. La Signora del Profondo. L'Immortale. Coi che ode non udità. Pensa non pensata. Comprende non compresa»<sup>23</sup>.

Si aggira per la stanza alla ricerca delle sue prossime vittime, dei suoi prossimi sudditi: Roosevelt e il marito di Teresa. Solo dopo che Paul è entrato a far parte del mondo dei morti la donna che si è uccisa per libertà di essere lo riconoscerà e ricomincerà ad amarlo, perché la morte mette tutti sullo stesso piano, elimina ogni differenza. «Nascere è un atto individuale: morire è un atto universale. Il «nostro» atto universale. Il solo nostro atto universale. Questo il grande segreto della morte. Questo il suo immenso bene»<sup>24</sup>.

Tema centrale di *Capitano Ulisse* era la borghesia con i suoi vizi, i suoi salotti, e il suo corredo di nullità. Questo tema fa capolino anche in *Alceste di Samuele*.

Paul Goerz apparentemente sembra una vittima, un uomo sovrastato dalla storia dell'Europa dei totalitarismi, una persona che non è in grado di reagire, di alzare la testa al sopruso che il regime sta consumando. L'unica via d'uscita che pensa di percorrere è quella delle dimissioni dalla casa editrice, con la speranza di aver appagato i desideri antirazziali della Germania hitleriana.

In realtà Paul Goerz è il classico prototipo di borghese detestato da Savinio. Il suo vero interesse è quello di non perdere la moglie (per amore cosa non si farebbe!). Teresa è diversa da lui: si è uccisa per opporsi al nazismo. Ma Paul non sente ragioni. Vuole che sua moglie torni in vita per far sì che ogni cosa si risistemi, che tutto si rimetta a posto. Basta una lettera di dimissioni per far tacere il potere e per chinare la testa silenziosamente e devotamente. Paul Goerz è talmente preso da questa sua volontà che nemmeno capisce la lettera che gli ha scritto sua moglie.

C'è un gesto che lo contraddistingue e lo connota in modo decisivo: china il braccio, punta l'indice e traccia intorno a sé un cerchio immaginario dal quale dichiara di non uscire fintanto che Teresa non sarà tornata in vita. Con questo gesto Savinio ci vuol dire che il borghese non pensa altro che a se stesso. Tutto ciò che è al di fuori dal cerchio dei suoi interessi non lo riguarda, non lo capisce e nemmeno ha intenzione di capirlo.

Teresa verrà... Ritournerà dentro questo cerchio... Da questo cerchio, finché Teresa non ritorna, io non posso uscire. Ma Teresa ritournerà e io sarò libero!... Dentro questo cerchio devo aspettare<sup>25</sup>.

In *Alceste di Samuele* vengono messe a confronto tre generazioni: quella rappresentata dai genitori di Paul Goerz, quella alla quale appartiene Paul Goerz e sua moglie, e quella rappresentata dai figli di Paul e Teresa.

La madre e il padre di Goerz sono due personaggi intrappolati in sagome che restano sedute costantemente su delle poltrone. Tanto per parodiare il titolo di un celebre racconto di Savinio sono due poltrogenitori: un poltrobabbo e una poltromamma.

Rappresentando la vecchia generazione, essi si trovano dietro a tutti. Parlano tra di loro ma non interferiscono mai con gli altri personaggi. Solo in un'occasione l'Autore dialoga con il Padre di Paul, ma a parte questa eccezione per tutta la durata della commedia la vecchia generazione è relegata nelle retrovie, e per loro non c'è più speranza di avere un ruolo nella società.

---

<sup>23</sup> Ivi, 176.

<sup>24</sup> Ivi, 189.

<sup>25</sup> Ivi, 114.

Loro unico compito è quello di chiudere il sipario, come afferma il Padre a conclusione di commedia: «Noi siamo quelli che chiudono»<sup>26</sup>. Sono quelli che chiudono un'epoca, che mettono la parola fine ad un determinato tipo di società (tanto per intenderci quella rappresentata da Penelope, Calipso e Circe in *Capitano Ulisse*) e di contesto storico che inevitabilmente finirà con la loro morte. Unica cosa che viene loro concessa è tirare fuori il viso dalle sagome e parlare.

I loro dialoghi però non vengono uditi, non vengono nemmeno lontanamente percepiti, come le loro presenze. Al solo ricordo che questi personaggi esistono, finanche Paul, il loro figlio, ha una reazione di sdegno:

I miei genitori?... Se non me li avesse ricordati lei...<sup>27</sup>

Li vede? Due monumenti domestici. Due vecchi armadi. Due vecchie credenze. Due vecchi orologi a pendolo che da anni non pendolano più, perché da anni non hanno più avuto la carica. Periodicamente, all'incirca a ogni generazione, cambiano le facce dentro all'involucro che, per parte sua, non cambia mai. Io ho già veduto cambiare una volta le facce dentro queste due sagome sedute: quando le facce di mio nonno e di mia nonna sparirono, e furono sostituite dalle facce di mio padre e di mia madre: queste che lei vede ora<sup>28</sup>.

Della vecchia generazione cambiano solo i volti mentre il resto rimane uguale. Il ricambio sociale all'interno di una società borghese come quella che dipinge Savinio in *Alceste di Samuele* consiste solo nel mettere una faccia diversa dentro una sagoma, ovvero un involucro, una figura, un ruolo, un modo di essere sempre uguale nel tempo.

La Madre è il personaggio che non si rassegna ad essere ignorata. Nel corso della commedia parla, interviene in ciò che accade sulla scena. Unico suo interlocutore è il Padre, suo marito, che costantemente la contraddice, ma non perché la pensi diversamente da lei, ma solo per far uscir fuori l'ultimo barlume, l'ultima speranza di vita alla quale tutti e due si aggrappano per non cadere definitivamente nell'oblio. A pensarci meglio la loro vera morte è l'indifferenza degli altri, compreso quella della Signora.

La Madre non ha mai accettato il fatto che suo figlio si sposasse, e meno ancora ha mai accettato che sposasse una donna ebrea.

Gli avevo detto: «Non la sposare». E lui non solo l'ha sposata, ma l'ha sposata per far dispetto a me, sua madre<sup>29</sup>. Questo perché lei, con venti anni di anticipo, aveva previsto l'avvento delle leggi razziali: «Sì che le avevo prevedute. Una madre prevede tutto»<sup>30</sup>.

È contenta che Teresa si sia uccisa ed è convinta che abbia fatto il suo dovere. E non sarà felice quando la nuora resusciterà e si porterà via Paul. Ma quando ciò accade non piange, come verrebbe spontaneo credere. Si limita solo ad esclamare: «Accidenti! Me l'ha riacchiappato!»<sup>31</sup>.

Con il personaggio della Madre, Savinio mette in scena il complesso di Edipo, solo che questa volta non è il figlio ad essere attratto dalla madre, ma il contrario. È la madre che vorrebbe avere il figlio tutto per sé e quindi non tollera chi glielo porta via. Lo considera come una cosa sua, una proprietà della quale non può essere privata.

Due sono gli argomenti che si intrecciano nei dialoghi di poltromamma e poltrobabbo: uno di tipo psicanalitico e uno di tipo storico. Entrambi servono a Savinio per poter tratteggiare i lineamenti delle figure di due personaggi che sono gli archetipi della società che ha permesso al

<sup>26</sup> Ivi, 194.

<sup>27</sup> Ivi, 37.

<sup>28</sup> Ivi, 38-39.

<sup>29</sup> Ivi, 31.

<sup>30</sup> Ivi, 32.

<sup>31</sup> Ivi, 179.

nazismo di mettere radici e di proliferare, di espandersi. È come se Savinio puntasse un indice accusatorio contro questi personaggi e dicesse loro: “Voi avete fatto in modo che il nazismo e gli altri totalitarismi prendessero sempre più piede in Europa; è colpa vostra se l'Europa ha navigato in un bagno di sangue per sei anni”. E come punizione per i loro misfatti li ha intrappolati dentro a delle sagome, li ha resi muti all'udito degli altri, e l'unico movimento che permette loro è quello di scrivere la parola fine, chiudendo il sipario, ad un periodo nero per la storia dell'uomo e dell'occidente.

Alla vecchia generazione, borghese e corrotta, Savinio contrappone quella immediatamente successiva: Paul e Teresa. Questa generazione è sempre figlia della precedente, e come tale non si smentisce. La famiglia Goerz infatti è agiata, si può permettere il lusso di pagare una cuoca e una cameriera che sbrighino per i loro signori le ordinarie faccende di casa; il capofamiglia è un uomo che occupa un posto di lavoro di prestigio e di tutto rispetto; la moglie una donna che vive godendosi benessere e tranquillità che il suo ceto sociale le concede.

Tuttavia non sempre nella ripetizione tutto rimane immutato. Vi sono alcune differenze che creano un distacco rispetto alla progenie. La differenza la fa Teresa, una donna disposta a godersi il benessere in cui vive, ma che non è ugualmente disposta a fare buon viso a cattivo gioco in base alle circostanze del momento. Il suo suicidio, come si è visto, ha un forte valore simbolico: Teresa si uccide per opporsi al totalitarismo e per non rinunciare alla sua libertà.

Gli fa da controcanto Paul, degno figlio dei suoi genitori, che si limita a tracciare un cerchio intorno a sé e attende il ritorno di sua moglie così da riaccomodare ogni cosa senza sconvolgere eccessivamente l'ordine nel quale è abituato a vivere. Savinio non ha simpatia per Paul. Per tutta la commedia lo costringe all'immobilità e alla fissità fino a quando la morte non lo renderà tale e quale a sua moglie. Parlerà all'inizio per ritornare nella sua muta fissità quasi subito.

Nei confronti di Teresa Savinio più che simpatia nutre un sentimento di condivisione di idee. La apprezza per quello che ha fatto e per come la pensa sui totalitarismi. Non di più.

Prova invece più simpatia per i figli di Teresa e Paul: Ghita e Claus, la nuova generazione che si spera spodesti la precedente per aprire la società ad un futuro più roseo e meno corrotto. Ghita e Claus fintanto che restano nella casa dei loro genitori, dove sono cresciuti e dove hanno avuto modo di godere del benessere della loro famiglia, sono influenzati dalla situazione: piangono per la morte della mamma e vorrebbero che tornasse da loro. Degni figli dei genitori.

Ma quando l'Autore, su esplicito ordine di Teresa, spinge Ghita e Claus fuori di casa, questi smettono di piangere e ai malinconici lamenti sostituiscono voci allegre: le medesime voci di coloro che sono in grado di guardare al futuro.

Alla fine del terzo atto sia Ghita che Claus rientreranno in scena. Sono completamente cambiati: discorrono di fecondazione artificiale, considerano la famiglia il prodotto di una società feudale ormai superata da tempo, si guardano intorno e non vedono che anticaglie. E dopo questa breve incursione riescono di nuovo per andare a stendere chi un rapporto sulla fecondazione artificiale, e chi, si presume, per scoprire le altre meraviglie del futuro.

Verso quest'ultima generazione Savinio ha riposto le sue speranze. Se con quella di mezzo non c'è stato verso di cambiare nulla, con la terza il mondo, forse, avrà una svolta positiva. E Savinio crede talmente in questo, è così fiducioso in questa sua idea, che lascia intravedere un futuro roseo, dove gli uomini utilizzeranno la mente per il bene dell'umanità, e dove il benessere intellettuale e tecnologico renderà migliore la vita delle persone.

Se a Teresa spetta la parte di Alceste, a Roosevelt tocca la parte di Ercole, o Eracle che dir si voglia. Qual è la funzione di Ercole?

Il mondo è ingombro di oscurità, di mostruosità, di impurità. Oggi non meno di ieri, né certamente di domani. A sgombrarlo di tanto in tanto provvedono alcuni iddii specializzati in questi compiti, primi fra i quali Indra e Apollo. Piace all'uomo farsi tutelare e servire dagli dèi, ripagandoli con incensamenti e laudi; ma gli piace soprattutto, per quel tanto di orgoglio che gli vibra in petto, collaborare con forze proprie a quest'opera di ripulimento. Questa la funzione di Ercole, meglio degli Ercoli, perché quando si dice Ercole al singolare,

si fa una sineddoche. Ercole è il nome comune di una ininterrotta serie di eroi, forti, onesti e ottusi, adibiti al compimento di queste grosse e periodiche “catarsi”<sup>32</sup>.

#### Perché affidare a Roosevelt il ruolo di Ercole? Perché per Savinio

questi è l'ultimo campione dell'ercolismo ottocentesco. Perché l'ercolismo è strettamente connesso a un concetto di vita prettamente liberale democratico, ed Ercole, come psiche politica, è profondamente liberale e democratico. Si dimostra così che il totalitarismo (male, buio, iniquità, avvilitamento dell'umana dignità) è stato combattuto e vinto dall'ultimo campione dell'ercolismo ottocentesco, cioè a dire dall'ultimo campione del liberalismo e della democrazia formati nello spirito e negli ideali della civiltà occidentale europea della seconda metà del XIX secolo<sup>33</sup>.

Roosevelt è il nuovo Ercole perché ha combattuto la Germania nazista, la Germania totalitarista di Hitler.

Come appare Roosevelt in *Alceste di Samuele*? Savinio gli concede un ingresso:

Franklin Delano Roosevelt appare in fondo alla sala. Al ritmo scandito della marcia, l'ex Presidente degli Stati Uniti traversa la corsia centrale fra i due gruppi di poltrone e si avvicina al proscenio. Voci che non si sa onde vengano gridano al suo passaggio<sup>34</sup>.

Savinio mette in scena un Roosevelt che sta per morire, o per meglio dire che è morto ma che ha sembianze ed energie da uomo vivo perché non ha ancora terminato il suo compito da Ercole: quello di riportare in vita Alceste seconda e per l'ennesima volta fronteggiare il nazismo.

Al di là di questa importante investitura Roosevelt è in completa balia dell'Autore, il quale lo accoglie felicemente e nello stesso tempo lo inonda di riflessioni. Gli parla della nuova Europa, che secondo lui (ed anche secondo Savinio) si è spostata in America dai tempi di Cristoforo Colombo; gli fa il resoconto sulla situazione politica europea esponendogli il concetto di totalitarismo; gli illustra le differenze religiose tra l'Europa e l'Oriente (la prima divide Dio mentre il secondo lo serba intatto); e dulcis in fundo gli parla del ruolo di Ercole, gli spiega le ragioni per le quali Roosevelt sia il nuovo Ercole, gli racconta la storia di Alceste e gli dice quello che deve fare.

Roosevelt, pur interloquendo con l'Autore, è completamente soggiogato dagli argomenti che quest'ultimo gli espone, dai suoi ragionamenti, dagli elzeviri che recita. Molte battute che Savinio mette in bocca all'Autore sono il riassunto di alcuni suoi articoli di giornale.

Roosevelt interpreta il ruolo di Ercole come un attore che si accinge ad interpretare un personaggio e che ascolta le indicazioni del regista per poi farle proprie e procedere alla creazione del suo ruolo. Inizialmente infatti l'ex presidente degli Stati Uniti non sa nulla di quello che deve fare, glielo dice l'Autore e, convincendosi che si tratti di una cosa giusta, dopo aver tranquillizzato Paul Goetz ed avergli ribadito solennemente la promessa di riportargli sua moglie, scende per la botola del palcoscenico dalla quale si arriva al Kursaal dei morti.

Due parole sul Kursaal dei morti: luogo che costituisce l'ambientazione principale del secondo atto.

Innanzitutto, già dal nome, lo si può immaginare esattamente come un teatro, diviso in palcoscenico e platea. Sul palcoscenico c'è il direttore (figura invisibile dai connotati di uomo e di donna contemporaneamente), che tiene il registro dei nuovi clienti che arrivano. Gli ospiti del Kursaal dei morti invece siedono in platea, dove comodamente riposano e si preparano a morire, unica cosa che desiderano con tutto il loro cuore.

<sup>32</sup> A. SAVINIO, “Ercole, oggi”, in ID., *Scritti dispersi 1943-1952*, 717.

<sup>33</sup> Ivi., 718.

<sup>34</sup> SAVINIO, *Alceste di Samuele e atti unici*, 72.

Non tutti vengono qui. Solo un'infima minoranza. Quelli che hanno da liberarsi da una forte personalità; da una personalità compatta; la quale, benché morti, li tiene in certo modo ancora in vita<sup>35</sup>.

E chi sono questi duri a morire, oltre a Teresa Goerz naturalmente? Rimbaud, Kafka, Weininger, Lautréamont, e Dante Alighieri: tutti autori che Savinio stimava.

E poi ci sono gli altri, l'esercito

immenso, oscuro, silenzioso degli anonimi. Passano direttamente dalla vita alla morte. Muoiono rapidamente, istantaneamente. Non fanno in tempo a chiudere gli occhi, che sono già morti. In vita sembrano vivi, ma non sono più vivi dei morti. Nascono per una impercettibile scintilla di vita che subito si spegne, e attraversano tutta la vita come morti. Passano. Nessuno se ne accorge. Né durante la vita, né dopo... Spariscono. Si annientano. Massa, la massa li riprende e se li divora. Come una colata di catrame bollente, dentro una caldaia di catrame bollente<sup>36</sup>.

Di questa massa il Direttore ne cita due: Carducci e Pascoli.

Savinio approfitta di questa immagine per ribadire l'idea di morte come affermazione del proprio essere, idea già espressa da Teresa nella sua lettera di addio per Paul. In base all'essere proprio di ciascun uomo la morte dà un corrispettivo: più si ha una personalità forte e più è difficile cadere nell'oblio (questa è la morte cui accenna Savinio: l'assenza del ricordo di un individuo); più la personalità è debole e più facilmente si cade nel dimenticatoio.

Qual è il personaggio che si fa portavoce delle idee di Savinio? Dipende quale filo si decide di seguire. Se seguiamo il filo principale, quello che ha per tema l'olocausto, sicuramente è Teresa. La signora Goerz esprime le idee di Savinio in merito all'olocausto e ai regimi totalitari. In alcuni punti anche il personaggio dell'Autore, specie quando incontra Roosevelt e lo spinge ad interpretare il ruolo di Ercole, esprime le medesime idee di Teresa.

Tuttavia Savinio preferisce fare in modo che l'Autore sia il personaggio che lo metta in evidenza in quanto creatore e scrittore (nel senso fisico del termine) della commedia. Savinio teneva moltissimo a ribadire la preminenza della figura dell'autore su quella del regista, che relega a semplice esecutore o al limite perfezionatore dell'opera da mettere in scena:

In ogni interpretazione è implicita la "volontà di perfezionamento della cosa interpretata". Quando io mi "compongo" al pianoforte l'interpretazione di una sonata di Beethoven, mio studio è mettere in essa interpretazione più di quanto Beethoven ha pensato, e che non può essere indicato dai segni convenzionali delle note. Lo stesso quando dipingo un ritratto, nel quale tento perfezionare il modello, quest' "opera d'arte naturale". Si intende che l' "interpretazione come perfezionamento" non devia dall'indirizzo, dal movimento, dalla meta della "cosa" interpretata, ma li continua e li conferma. È l'esaltazione delle qualità più intime (leggi: "interiorissime") della "cosa" interpretata, l'espressione del suo "subcosciente". Qualunque interpretazione altrimenti indirizzata costituisce offesa, sabotaggio, mutilazione"<sup>37</sup>.

Ecco perché l'Autore, non appena pensa qualcosa, questa, come per magia, si materializza sul palcoscenico; ed è per la medesima ragione che conosce a menadito il contenuto della lettera di Teresa e in alcuni casi lo anticipa addirittura. È una presenza che si fa vedere dai suoi personaggi quando vuole: Goerz lo vede mentre Ghita e Claus no, quando vengono spinti fuori di scena.

<sup>35</sup> Ivi, 128.

<sup>36</sup> Ivi, 128-29.

<sup>37</sup> SAVINIO, *Palchetti romani*, Milano, Adelphi, 1982, 144.

Al Direttore del Kursaal dei morti Savinio affida i suoi gusti letterari, non di più. Mentre a Ghita e Claus consegna la sua passione per la contemporaneità e la voglia di capirla, di comprenderla e di spiegarla agli altri.

Anche in *Alceste di Samuele*, così come in *Capitano Ulisse*, gli elementi di fantasia non mancano: un altoparlante che ha vita propria e spiega ad uno spettatore che cosa sia il teatro; un telefono gigantesco che troneggia al centro della scena e dal quale viene fuori una voce che ripete in continuazione che il dottor Goerz è desiderato al Ministero per comunicazioni urgenti; un ritratto di Teresa, dapprima immobile ma che inizia a parlare mentre Paul legge la lettera della moglie: viene facile immaginare questo dipinto che improvvisamente si anima per poi riassumere la medesima immobilità una volta terminata la lettura; e dulcis in fundo le sagome dei genitori.

Dipinto, altoparlante, telefono e sagome: proprio per i loro connotati fantastici possono essere interpretati come segni che stanno al posto di qualcos'altro: il telefono rappresenta la sciagura delle leggi razziali, del nazismo e dei totalitarismi in generale: la sue dimensioni fuori dal comune autorizzano questa interpretazione; il ritratto rappresenta l'anima di Teresa, stabilisce la sua presenza nel mondo dei vivi; l'altoparlante rappresenta il teatro che rivendica la sua natura fantastica, la sua distanza dalla realtà; le sagome nelle quali sono imprigionati i corpi dei genitori di Paul rappresentano il guscio di ipocrisia e menzogna entro il quale la borghesia è vissuta per tanti anni restandone intrappolata.

Si è visto quanto l'aspetto sociale e politico sia fondamentale per capire *Alceste di Samuele*. Tuttavia qualcuno preferisce interpretare quest'opera con una chiave di lettura incentrata più sulla ricerca della propria identità e su un nuovo modo di costruire i rapporti interpersonali.

La concezione indicata da Teresa si oppone tuttavia a quella 'umana' e 'terrena' che indica nell'accettazione cosciente e coraggiosa del nulla dell'esistenza, e quindi nel superamento delle passioni e dei 'miti', l'unica strada per costruire nuovi rapporti interumani. Il progetto complessivo di *Alceste di Samuele*, con le sue componenti fortemente didattiche e dialettiche, sembra tendere soprattutto in questa direzione socialmente e storicamente destrutturate, pur lasciando trapelare la pietosa ironia di Savinio nei confronti di chi – come quasi tutti i protagonisti delle sue opere drammatiche – si lascia sviare, nella ricerca della propria identità e di un rapporto con gli altri, dai propri istinti più profondi spesso santificati e sclerotizzati nei miti della collettività<sup>38</sup>.

Dalle *rêveries* che abbiamo appuntato nelle pagine precedenti risulta chiaro che *Alceste di Samuele* non è e non vuole essere una commedia sulla ricerca della propria identità e su un nuovo modo di costruire rapporti sociali. Nessuna identità viene messa in discussione, neanche quando Teresa resuscita e guarda la sua famiglia con sdegno e orrore. Se ciò accade non è perché sta tentando di porre delle basi per rapportarsi con i suoi familiari in un modo diverso, ma perché resuscitando è stata riportata nella Germania nazista dalla quale lei è fuggita via buttandosi nell'Isar.

L'identità non è messa in discussione, e nemmeno viene ricercata. Teresa non ha bisogno di ricercare la sua identità: lei è ebrea, è fiera di esserlo, e per sottolinearlo si uccide. Per usare le sue parole: «è morta per essere». Ma per essere cosa? Libera ed ebrea.

---

<sup>38</sup> L. VALENTINO, *L'arte impura. Percorsi e tematiche del teatro di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1991, 202.